

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

85 | 2018  
Varia

---

### Malte Hagener, Vinzenz Hediger, Alena Strohmaier (dir.), *The State of Post-Cinema : Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*

Benoît Turquety

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/6590>  
ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2018  
Pagination : 175-179  
ISBN : 978-2-37029-085-4  
ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Benoît Turquety, « Malte Hagener, Vinzenz Hediger, Alena Strohmaier (dir.), *The State of Post-Cinema : Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 85 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6590>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Malte Hagener, Vinzenz Hediger, Alena Strohmaier (dir.), *The State of Post-Cinema : Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*

Benoît Turquety

---

## RÉFÉRENCE

Malte Hagener, Vinzenz Hediger, Alena Strohmaier (dir.), *The State of Post-Cinema : Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, 233 pp.

- 1 Co-dirigé par trois chercheurs en poste dans l'université allemande, publié en anglais par un éditeur londonien (et imprimé aux Pays-Bas), cet ouvrage, pourrait-on penser, ne parle pas de cinéma. La détermination de son objet, ce « post-cinéma » dont le titre affirme qu'il s'agit ici de présenter « l'état », fait d'ailleurs partie intégrante du propos, tout en la considérant d'une certaine façon comme devant déjà être revêtue d'un certain caractère d'évidence. « De manière générale, le champ des études cinématographiques a réagi aux récentes mutations dans la culture et les techniques de l'image animée en affirmant que nous sommes entrés dans l'ère du "post-cinéma" », écrivent les trois directeurs scientifiques dès leur introduction (p. 3). Cette généralisation peut sembler un peu excessive, mais il est vrai que l'ouvrage montre, par les contributions qu'il rassemble aussi bien que par les textes référencés dans les bibliographies, que cette idée d'un « post-cinéma » est aujourd'hui au centre d'un corpus non négligeable, quoique hétérogène, de productions académiques – de Steven Shaviro à Shane Denson et Julia Leyda, corpus auquel curieusement les auteurs rattachent aussi par exemple *The Lumière Galaxy : Seven Key Words for the Cinema to Come*

de Francesco Casetti, alors qu'on pourrait lire l'ouvrage de Casetti précisément comme la formulation d'une profonde réticence vis-à-vis de cette idée d'un « post-cinéma ». Ainsi qu'ils le rappellent, cette notion fait écho à un certain nombre de propositions venues du dehors de la discipline – les « post-média » ou « post-medium » de Guattari, Krauss, Manovich, Weibel, ou le « post-modernisme » tel que défini, après Lyotard, par Jameson. Elle est aussi plus clairement un moyen de poser de manière plus attrayante, si l'on veut, ce qu'il n'y a pas si longtemps encore on pensait plus volontiers sous l'expression de « révolution numérique ». La discussion visant à déterminer s'il y avait ou non « révolution » par le numérique était manifestement encombrante, autant que le terme lui-même, entre connotations politiques et commerciales. La détermination d'une éventuelle « révolution » impliquait en tout cas une dimension historiographique : il s'agissait de repérer dans l'histoire du cinéma, ou des médias, le(s) point(s) de rupture, mais aussi de continuité, qui pouvaient décrire les enjeux de la transition numérique. La postulation de l'existence d'un « post-cinéma » permet de décrire un certain nombre de phénomènes contemporains perçus comme nouveaux, en les rattachant à un nouvel « âge » qui doit au cinéma sans doute, mais est défini d'abord par le contexte numérique.

- 2 En fait c'est par la négative que l'introduction définit le champ de l'ouvrage. Si le cœur en est cette notion de « post-cinéma », les auteurs se distinguent immédiatement de sa compréhension usuelle, qui selon eux s'organise autour de problématiques ontologiques, basées sur « les deux marqueurs classiques de la spécificité cinématographique, à savoir l'indice photographique et le dispositif du cinéma » (p. 3). Le « post-cinéma » désignerait alors « une condition dans laquelle à la fois indice et dispositif sont en crise » (p. 3). La réflexion y serait préoccupée d'objets « haut de gamme », soit de philosophie soit de technologie (3D, « *performance capture* », etc.). Par contraste, les auteurs revendiquent une approche « provenant des marges d'une manière ou d'une autre » (p. 4), et « centrée sur le “bas de gamme” [*“low end”*] de la circulation des images animées » (p. 9). On veut ici étudier « non pas la technologie mais un cinéma du quotidien » (p. 9).
- 3 Sur quoi portent alors les contributions ? L'apport principal de l'ouvrage tient peut-être à l'ensemble concernant les cinématographies maghrébines, en lien avec un réseau de recherche centré à la Philipps-Universität de Marburg et qui fut à l'origine du colloque dont provient le livre. On y évoque les transformations engendrées par l'émergence des cultures numériques dans le monde arabe et nord-africain, leur impact sur les formes narratives locales, les évolutions des modes de financement et de production des films et la place des femmes dans ce contexte, la circulation et la réception des films sur internet depuis le Maroc, l'Iran, etc. Par ailleurs, les auteurs questionnent aussi la manière dont la circulation des images animées est organisée dans le milieu de l'art occidental, ou canalisée par les pratiques sauvages de piraterie ou de sous-titrage amateur, ou dont la cinéphilie se trouverait reconfigurée par le partage illégal des œuvres. Si l'on se détache ainsi du canon occidental ou de ce qu'il en reste – du cinéma d'auteur européen aux « blockbusters » étatsuniens –, les grandes œuvres et les grands auteurs restent néanmoins présents. On évoque en effet Wang Bing, Matthew Barney, Amie Siegel ou Christian Boltanski. Mais Jafar Panahi est ici l'exemple paradigmatique, qui fait l'objet d'un essai d'Alena Strohmaier et dont *Taxi* (2015) est analysé en ouverture de l'introduction. Cinéaste iranien interdit de production, il continue de réaliser des films qui circulent dans les festivals et ailleurs,

grâce à un matériel numérique petit et bon marché. De plus, le film montre la prolifération des caméras et des modes de circulation des œuvres de toutes sortes par les procédés numériques, même dans ce pays où le contexte leur est éminemment hostile... L'Iran constitue ainsi un cas exemplaire, montrant combien le « post-cinéma » – au sens de l'ensemble de ces pratiques « pauvres » attachées aux images animées numériques – a pu prendre le pas sur le « cinéma » au sens institutionnalisé, trop facile à interdire car réclamant des machineries coûteuses et visibles dans l'espace public. La diffusion d'un tel film dans l'espace occidental légitimé – des festivals à, tout récemment encore, la chaîne Arte – malgré son interdiction et sa pauvreté de moyens techniques, prouve selon les auteurs ce changement d'ère qui nous a fait entrer dans le post-cinéma.

- 4 S'impose alors, pour les responsables du livre, la nécessité, au-delà de la mélancolie que peut susciter l'éventuelle mort du cinéma tel qu'il était, de « développer de nouveaux cadres heuristiques et outils épistémologiques qui rendent compte non seulement du cinéma comme forme d'art et comme indice et dispositif, mais d'une multitude de (re-)configurations du film, sans accorder de privilège historique ou épistémologique à une configuration spécifique et contingente connue sous le nom de "cinéma" » (p. 4). Les auteurs procèdent alors encore négativement. Ils refusent d'associer cette nouvelle production protéiforme à la notion de « tiers cinéma » proposée par Fernando Solanas et Octavio Getino en 1969, qu'ils trouvent trop restrictive et « eurocentrée » (p. 5) – jugement qui pourrait demander à être historicisé. Ils refusent également les approches transnationales, accusées de réaffirmer finalement ce qu'elles prétendraient transcender, à savoir les nations. Les études post-coloniales semblent préférées *a priori* ; mais elles sont finalement également rejetées, car, institutionnalisant en ennemi l'ensemble des structures culturelles régissant le rapport de l'Occident à ses autres, elles courraient le risque de renforcer ce qu'elles critiquent (p. 6).
- 5 L'hypothèse fondamentale de l'ouvrage consiste à caractériser le « post-cinéma » comme un moment où « les dichotomies hiérarchisées qui ont longtemps guidé l'étude du film » (p. 3) seraient devenues radicalement obsolètes, par exemple centre/périphérie, cinéma commercial/non-commercial, professionnel/amateur, artistique/utilitaire, expérimental/dominant, etc. Il s'agit donc de n'employer aucune de ces notions, en supposant que leur usage implique l'adoption de fait de leurs hiérarchies implicites, et qu'en « l'état du post-cinéma », leur reconnaître une quelconque pertinence ne pourrait être que réactionnaire. Pour Malte Hagener, cela va jusqu'à retirer toute signification aux termes mêmes : « Les notions de centre et de périphérie n'ont plus aucun sens » (p. 182).
- 6 La notion de « nation » est exemplaire des tensions qu'une telle position peut engendrer. La disqualification des approches transnationales est dans l'introduction assez violente, puisque l'on passe sans transition de la réaffirmation implicite de la « nation » sous prétexte de son dépassement, à la définition du « nationaliste » par George Orwell en 1945 – celui qui « pense uniquement, ou principalement, en termes de prestige compétitif ». Ce rapprochement rend évidemment la notion intenable – même si le propos d'Orwell est ici simplifié, puisque cette définition était entendue comme s'opposant à celle d'un « patriotisme », qui engageait un attachement à un mode de vie local, mais dénué de prétention à l'universalisation. Or pourtant, l'ouvrage lui-même comprend deux chapitres explicitement *nationaux* : celui de Jamal Bahmad sur le cinéma marocain, et celui de Saeed Zeydabadi-Nejad sur le cas iranien. Par ailleurs, de

nombreux autres textes engagent la question nationale, tel celui de Patricia Caillé sur le financement des films de femmes dans le Maghreb – article dans lequel elle souligne systématiquement les différences entre les situations marocaine, algérienne et tunisienne. Le chapitre de Tessa Dwyer et Ramon Lobato, qui porte sur les pratiques de traduction et sous-titrage des films par les amateurs, depuis la mise en circulation de copies pirates sur VHS jusqu’aux forums et sites contemporains de « *streaming* » sur internet, pose des questions similaires. Bien sûr, la traduction « facilite l’échange transculturel », mais elle ne peut être présentée simplement comme « dépassant les barrières linguistiques au lieu de les ré-instituer via [des] stratégies de régulation fondées sur les territoires » (p. 129). Le jeu des écarts entre langues que mobilise et met en scène la traduction peut tout à fait ré-instituer l’intervalle au moment même où elle semble l’abolir. D’autre part, il est difficile de s’en tenir au modèle de la langue comme barrière, ou de la nation comme objet de concours de prestige, sans envisager également ces objets comme lieux de cultures. C’est cette tension qu’ont développée les tendances les plus fertiles des études transnationales : il ne s’agit pas seulement de décrire une culture mondialisée devenue dépourvue de centre et de périphérie ; mais de montrer en quoi cette mondialisation prétendue masque le maintien de hiérarchies implicites, de polarités de pouvoir qui sont peut-être multipliées, mais non pas disséminées entièrement dans un milieu qui serait devenu informe. Qu’il y ait plusieurs centres n’annule pas le concept de centre, et l’observation de la situation contemporaine ne peut qu’amener à constater l’existence perpétuée de fortes hiérarchies. L’écart extraordinaire entre l’importance culturelle de Nollywood dans le monde et son peu de légitimation académique, par contraste avec le volume d’études portant encore sur un cinéma hollywoodien dont la supériorité n’est pourtant plus évidente à aucun niveau, si elle l’a jamais été, n’est que l’un des exemples de cette structuration toujours fort rigide des champs. Le concept de nation nous semble toujours pertinent en cinéma ou en post-cinéma, car les structures politiques, économiques ou culturelles de ce niveau restent, comme le montre d’ailleurs l’ouvrage, des agents de première importance dans l’évolution des phénomènes considérés. Bien sûr, il s’agit de prendre en compte également les autres niveaux pertinents d’une stratification géo-culturelle toujours plus complexe : le niveau régional infra- (Venise dans le chapitre de Vinzenz Hediger) ou supranational (le Maghreb), le découpage linguistique, la sectorisation économique, etc. Mais tout l’intérêt de l’ouvrage consiste à rappeler combien la *localisation* est nodale pour la compréhension des pratiques médiatiques. Ce « local » peut ou doit être pris dans sa dimension géographique, territorialisée, incluant les éléments de contexte géopolitique autant qu’économique ou climatique. Il peut aussi s’attacher à des particularités de groupes plus ou moins spécialisés, et non *a priori* territorialisés : les amateurs de skateboard (contribution de Florian Hoof), le milieu de l’art (Erika Balsom), ou les réseaux LGBTQ (Marc Siegel). Toutefois, même dans ces cas, on voit bien comment la question géographique se trouve reposée, de manière plus ou moins sous-jacente, puisque les pratiques décrites se trouvent chaque fois orientées par des structures préexistantes, inscrites dans une histoire culturelle locale.

- 7 Le grand intérêt de l’ouvrage tient donc d’abord à la découverte de situations contemporaines singulières, et parfois rarement décrites. Le texte d’Alexandra Buccianti par exemple décrit l’importance de la tradition des *musalsalāt*, forme dramatique télévisuelle arabe, dans les télévisions de la région, et la place majeure que tient le Ramadan dans ce calendrier de production. Elle analyse la continuité de la

présence de cette forme dans des sphères nouvelles, sur l'exemple de *Shankaboot*, série interactive sur internet co-produite par Batoota Films, société libanaise, et BBC World Service Trust en 2009 (pp. 57-60). Ces cas permettent de re-problématiser dans leur singularité la place de pratiques intermédiaires, rattachées à la réception mais présentant un aspect de production, telles les formes diverses de piraterie et toute l'économie informelle qui leur est rattachée, ou celles de remédiation et réappropriation spectatorielle, par le sous-titrage, le remontage, etc.

- 8 L'ensemble du livre est nettement polarisé sur les enjeux de réception et de circulation. Là encore, les contributions, souvent descriptives, permettent de complexifier la perception que l'on peut avoir de situations politico-culturelles en fait mal connues. Saeed Zeydabadi-Nejad montre par exemple la richesse des modes de circulation du cinéma en Iran : quels films (étasuniens, indiens, iraniens), quelles technologies (VHS, VCD, DVD, fichiers numériques), quels protocoles (vente de rue ou au porte-à-porte, avant l'échange « dématérialisé »), etc. L'interdiction de principe de la diffusion des films ou la censure ne décrivent pas la réalité d'une situation où les films, *malgré tout*, continuent de circuler – même au prix de dispositifs de monstration parfois exigeants. Ainsi, raconte un témoin dans la famille duquel on montrait des films bollywoodiens, toujours pudiques mais où parfois tout de même pouvaient apparaître quelques scènes de contact physique entre acteurs de sexe opposé, « mon oncle avait une solution : il regardait les films à l'avance, et ensuite quand toute la famille les regardait ensemble, il se levait et censurait les passages inappropriés en tenant un drap de lit devant l'écran » (p. 103).
- 9 C'est sans doute le chapitre inaugural de Vinzenz Hediger qui développe le plus profondément les enjeux historiographiques et épistémologiques concernant la place de la question de la circulation dans les études sur le cinéma et la culture. Son texte suit deux fils tressés ensemble : d'une part, la présence de cette thématique de la circulation des œuvres chez Malraux, du *Musée imaginaire* à l'« Esquisse d'une psychologie du cinéma », en discutant les liens contrastés de sa position avec Benjamin d'un côté et Bazin de l'autre ; et d'autre part, l'exemple de la cité de Venise, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la naissance de la Biennale en 1895, puis du Festival de Venise en 1934. Cela lui permet de convoquer à la fois les conceptions universalistes d'un Vivant Denon et la violence, notamment coloniale, inscrite dans les modes de mobilité des œuvres d'art au long de l'histoire. Il s'agit ainsi pour Hediger de privilégier l'appréhension des œuvres par leur *circulation*, par opposition à une tradition académique et critique qui serait trop centrée sur leur analyse comme *expression* – d'un individu, d'une culture, d'un sujet. Cette opposition offre l'avantage d'une clarification de la transformation en jeu ; mais on peut se demander si elle n'implique pas notamment une confusion entre la question de l'art et celle de l'expression, au détriment d'un vaste ensemble de la théorie et des pratiques esthétiques parmi les plus importantes du XX<sup>e</sup> siècle, notamment dans les avant-gardes, qui auront refusé cette équivalence. De même, l'opposition centrale dans le texte entre « identité culturelle » et « diversité culturelle » oriente assez massivement le discours, sans parvenir parfois à recouvrir la complexité des agencements concrets entre ces deux dimensions. Pour reprendre les critiques formulées par les trois auteurs de l'ouvrage dans l'introduction, on ressent parfois que la critique menée ici contre la place accordée aux concepts d'*expression* ou d'*identité* amène, de fait, à leur redonner une place prépondérante dans la discussion, à un

moment où l'on pourrait tout simplement s'en passer, pour construire les concepts d'art et de culture sur d'autres fondements.

- 10 La mise en perspective historique sur la relativement longue durée que réalise Hediger permet également de relativiser et de souligner à la fois le resserrement du reste de l'ouvrage sur l'ère numérique – à quelques exceptions près où le cas de la pellicule ou surtout de la vidéo est évoqué –, ère envisagée comme radicalement nouvelle et autonome. Le cinéma traditionnel est alors associé à une « ère pré-numérique » (Hagener, p. 190), qui en retour est pensée comme correspondant aux descriptions produites alors par les études cinématographiques, c'est-à-dire comme entièrement soumise à un cinéma institutionnalisé sous sa forme dominante, caractérisée par l'indice photographique et le dispositif de la salle obscure. La dissémination des pratiques, des œuvres, des modes de production et de réception médiatiques, est rattachée à l'ère numérique « post-cinématographique » : « les nouvelles configurations de l'image animée [...] constituent maintenant de plein droit une écologie singulière du film [*an ecology of film in their own right*] » (Hediger, p. 44). Certaines contributions toutefois laissent entrevoir autre chose. Il est possible en effet que cette dissémination, à des échelles variables, ait *toujours eu lieu*, même au moment de la domination apparente, dans la culture et dans nos champs disciplinaires, du cinéma au sens le plus institutionnalisé. S'il y avait alors dichotomie entre centre et périphérie, n'était-elle pas surtout construite par la perspective épistémologique dominante ? L'analyse des pratiques des amateurs, des clubs, des prêtres ou des syndicats, dans les métropoles occidentales ou dans les campagnes partout dans le monde, mais aussi des systèmes de contournements de censure, des dispositifs de projection bricolés et de doublage improvisé par des volontaires locaux, etc. etc., montrent l'importance historique de ces usages « mineurs », « bas de gamme » depuis les tout débuts de l'exploitation cinématographique. La tâche de l'histoire consisterait alors, à partir de ces travaux contemporains, à montrer, comme l'écrivent Tessa Dwyer et Ramon Lobato, « la nature post-cinématographique de *tout le cinéma* » (p. 130).